

REVUE
DES LANGUES
ROMANES

Revue des langues romanes

Tome CXX N°1 | 2016
Les Troubadours et l'Italie

Quelques remarques à propos de la pastourelle de Guido Cavalcanti

Beatrice Fedi



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rlr/373>
DOI : 10.4000/rlr.373
ISSN : 2391-114X

Éditeur

Presses universitaires de la Méditerranée

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2016
Pagination : 113-140
ISSN : 0223-3711

Référence électronique

Beatrice Fedi, « Quelques remarques à propos de la pastourelle de Guido Cavalcanti », *Revue des langues romanes* [En ligne], Tome CXX N°1 | 2016, mis en ligne le 01 février 2018, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rlr/373> ; DOI : 10.4000/rlr.373



La *Revue des langues romanes* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Quelques remarques à propos de la pastourelle de Guido Cavalcanti

On a souvent l'impression que tout a déjà été dit sur la recherche des sources et les relations intra- et intertextuelles de l'œuvre de Guido Cavalcanti. Cependant, si nous lisons ses commentateurs, qu'ils soient récents ou moins¹⁸, on s'aperçoit que quelque chose paraît toujours nous échapper dans ses poèmes, comme en témoigne en 1986 l'un de ses exégètes les plus célèbres, Domenico De Robertis (éd. DE ROBERTIS 1986), qui, à la fin de sa carrière, déclarait entrevoir d'autres possibilités d'interprétation du poète¹⁹. Avec *Un altro Cavalcanti ?* De Robertis nous fait encore réfléchir sur la complexité d'un auteur qui, malgré son athéisme, ne renonce pas à citer la bible²⁰. On peut donc affirmer que la difficulté d'interpréter Cavalcanti vient de sa capacité à imiter mais aussi à recodifier ses sources, qu'il cache à bon escient ou, au contraire, met au premier plan.

C'est en toute conscience de la difficulté qu'il y a à interpréter l'œuvre de Cavalcanti que je voudrais proposer quelques observations sur la pastourelle *In un boschetto* (éd. DE ROBERTIS 1986, XLVI) ainsi que sur des textes que l'on peut situer dans le même milieu culturel caractérisant les pastourelles gallo-romanes. Il s'agit de la réponse sur un ton franchement comique de Lapo Farinata degli Uberti, *Guido, quando dicesti pastorella* (éd. DE ROBERTIS 1986, XLVI) et de l'ensemble des pièces de Cavalcanti dont les actrices sont des "foresette" (= forestières), *Era in penser d'amor quand'ì trovai* (éd. DE ROBERTIS 1986, XXX), *Gli occhi di quella gentil foresetta* (éd. DE ROBERTIS 1986, XXXI), avec lesquelles on peut mettre en relation Nicola Muscia, *Ècci venuto Guido 'n Compostello* (éd. DE ROBERTIS 1986, XXX), Bernardo da Bologna, *A quella amorosetta foresella* (DE ROBERTIS 1986, XLIV)²¹.

Nous observons d'abord que tous les textes de Cavalcanti qui remontent au modèle de la pastourelle ou de la 'foresetta'

(sans doute un travestissement de la première), font toujours l'objet de reprises parodiques de la part de ses contemporains (le cas de Dante est évidemment à considérer à part¹⁰⁰), et la parodie s'est parfois nourrie d'éléments empruntés au-delà de l'Italie, avec des reprises de thèmes et de mots-clés absents chez Cavalcanti, comme l'a remarqué Luciano Formisano pour Lapo Farinata degli Uberti¹⁰¹. « Significativo », selon Formisano, « [...] è il recupero di alcuni elementi caratteristici omessi nella *translatio* cavalcantiana ». Il s'agit, aux vv. 11-13 de Guido, *quando dicesti*, de la présence de *cavalcare* (mais là nous avons aussi Dante, *Cavalcando l'altrier*, *Vita Nova*, IX 9, éd. DE ROBERTIS), auquel on peut ajouter *valletto*, mot que Formisano nous montre souvent employé dans le domaine oïtan lorsqu'on fait allusion à l'homosexualité. Néanmoins, nous estimons important d'ajouter que *vallet* fait aussi partie du lexique du *Roman de la Rose*, source d'un très grand nombre d'emprunts¹⁰².

Il est évident que la façon de travailler de Guido vise à un tel esprit de finesse que l'on arrive très rarement à décrypter ses sources gallo-romanes : d'autre part, il est évident que son immense culture paraît parfois supérieure à celle des ses contemporains¹⁰³.

Les commentateurs de *In un boschetto* soulignent la présence massive de gallicismes qui sont en grande partie des *hapax* et remontent pour la plupart, quoique pas exclusivement, à la langue d'oïl, souvent par l'intermédiaire de la tradition poétique sicilienne et de ses épigones (*cera rosata*, *sacci*, *augel*, *drudo*, *stagione*, *merzé*, *basciare ed abbracciar*, *gioia*, *dolzore*). Si les emprunts lexicaux sont irréfutables, il n'en reste pas moins difficile de préciser quelles sont ses sources occitanes et françaises. Nous ne pouvons pas accepter l'interprétation de Contini, réitérée récemment par Cassata, selon lequel l'aspect narratif de la pastourelle de Cavalcanti remonterait uniquement à la tradition classique d'oïl : la *narratio* est également un élément constitutif de nombreuses pièces occitanes et, d'autre part, la grande différence de nombre entre les pastourelles d'oc et d'oïl ne nous permet pas de tirer des conclusions définitives. Nous pouvons facilement constater que la dimension narrative n'est pas négligée par Cavalcanti, comme le montre la scansion temporelle de la pièce : il y a d'abord l'arrivée du poète (vv. 1-2), qui précède la *descriptio puellae* (vv. 3-8), puis le *salutz* (vv. 9-10) et la réponse de la pastourelle (vv. 11-12),

jusqu'au moment où l'on entend la voix de la fille (vv. 13-14), et plus tard la voix intérieure du poète (vv. 15-18); mais l'escamotage du chant des oiseaux constitue l'élément central du récit, véritable moteur de l'*actio* (vv. 13-14, « Sacci quando l'augel pia, / allor disïa - 'l me' cor drudo avere »), qui pourrait apparaître dans un conte ou dans un roman. Enfin, il faut noter le déplacement des amants sur la scène pastorale (vv. 21-23 « Per man mi prese, d'amorosa voglia, / e disse che donato m'avea 'l core ; / menòmmi sott'una freschetta foglia... »), l'*actio* qui fait suite au *domnejar* du poète (éd. DE ROBERTIS, XLVI) :

In un boschetto trova' pasturella più che la stella – bella, al mi' parere.	2
Cavelli avea biondetti e ricciutelli, e gli occhi pien' d'amor, cera rosata ; con sua verghetta pasturav' agnelli ; discalza, di rugiada era bagnata;	6
cantava come fosse 'namorata : er' adornata – di tutto piacere.	8
D'amor la saluta' imantenente e domandai s'avesse compagnia ; ed ella mi rispose dolzemente che sola sola per lo bosco gia,	12
e disse : « Sacci, quando l'augel pia, allor disïa – 'l me' cor drudo avere».	14
Po' che mi disse di sua condizione e per lo bosco augelli audio cantare, fra me stesso diss' i' : « Or è stagione di questa pasturella gio' pigliare ».	18
Merzé le chiesi sol che di basciare ed abbracciar, – se le fosse 'n volere.	20
Per man mi prese, d'amorosa voglia, e disse che donato m'avea 'l core ; menòmmi sott' una freschetta foglia, là dov'i' vidi fior' d'ogni colore ;	24
e tanto vi sentio gioia e dolzore, che 'l die d'amore – mi pareva vedere.	26

*[En un bosquet je trouvai une pastourelle,
plus belle que les étoiles, à ce qu'il me paraît.*

*Elle avait les cheveux blondinets et frisottés,
les yeux pleins d'amour, un teint de rose ;
avec sa houlette elle menait ses agneaux ;
nu-pieds, de rosée elle était couverte ;
elle chantait comme énamourée :
de toutes les beautés elle était parée.*

*Amoureusement aussitôt je la saluai
et lui demandai si elle avait compagnie ;
elle me répondit tout doucement
que toute seule par le bois elle allait,
et me dit : « Quand l'oiseau gazouille, sache
qu'alors mon cœur désire avoir un ami ».*

*Après qu'elle m'eut dit comme elle était
et que j'entendis par le bois chanter les oiseaux,
en moi je dis : « Voici le moment
et tirer plaisir de cette pastourelle ».
Je lui demandai la grâce de la baiser
et de l'embrasser, si elle le voulait bien.*

*Par la main elle me prit, d'amour désireuse,
et me dit qu'elle m'avait donné son cœur ;
elle me mena sous des frais feuillages,
en un lieu où je vis des fleurs de toutes les couleurs ;
car je sentis telle joie et douceur
que le dieu d'amour je crus voir.*

(BEC 1993, 172-4)]

La querelle sur l'antériorité des pastourelles occitanes (argument développé récemment par Paola Allegretti en analysant les aspects métriques, ALLEGRETTI 2000), ou des pastourelles en oïl sur celles-ci (selon Luciano Formisano, surtout en raison des récupérations thématiques, FORMISANO 2001) est probablement un faux problème. La *pastorella* de Cavalcanti présente, par ses traits généraux, des correspondances avec les deux domaines et, en même temps, d'autres renvois qui nous font sortir du genre éponyme. La remarquable étude métrique d'Allegretti, malgré d'importantes suggestions, ne saurait donner

de réponses définitives sur le schéma métrique : s'il est vrai qu'il existe des "pastourelles à refrain", et aussi des schémas de *pastorelas* qui ressemblent à la *ballata*, on ne saurait oublier que Guido a choisi la *ballata* comme genre principal de son œuvre (avec le *sonetto* bien sûr)⁸¹, quels que soient les thèmes développés. Analogiquement, le schéma de *In un boschetto*, quoique « isolato entro le Rime di Guido » (GORNÍ 2009, 53, cf. PAGNOTTA 1995, 93:1 et 111:56), n'est pas forcément à relier avec la volonté d'imiter un modèle métrique exogène⁸², étant donné que les pastourelles françaises et occitanes ont des traditions textuelles et métriques différentes. Les pièces en oïl, hétérogènes du point de vue métrique et qui empruntent des traits communs à d'autres genres, sont regroupées en sections dans les chansonniers (CEPRAGA 2004) mais la question de l'analyse de leur *corpus* demande encore à être étudiée dans son ensemble (SPETIA 2001). Au contraire, les pastourelles occitanes ne sont pas rassemblées en section dans les manuscrits et se présentent principalement sous forme de *cansos* (CEPRAGA 2000, FRANCHI 2006a et 2006b, REA-INGLESE 2011⁸³). Mieux vaudrait peut-être orienter la recherche du côté de l'utilisation de thèmes et de formules recodifiés, ce qui pourra nous conduire vers l'un ou l'autre des deux domaines gallo-romans, ou les deux⁸⁴.

Il est évident que l'incipit de *In un boschetto* peut nous orienter aussi bien vers les pastourelles d'oc que d'oïl. En outre, le choix des suffixes *-etto* et *-ello* est un élément linguistiquement caractérisant : v. 1 *boschetto*, v. 3 *biondetti*, v. 5 *verghetta*, v. 23 *freschetta* ; v. 1 et v. 18 *pasturella*, v. 2 *stella – bella*, v. 3 *ricciutelli*, v. 5 *agnelli*, v. 16 *augelli*. Le premier suffixe ne figure jamais à la rime dans la pastourelle, mais nous le trouvons dans cette position dans les pièces des 'foresette' (*foresetta : istretta : Mandetta, Era in penser*, vv. 30 et 32-33, et *foresetta : distretta*, rime intérieure, *Gli occhi di quella gentil foresetta*, vv. 1-2). Les équivalents des rimes en *-etta* et *-ella* sont attestés abondamment dans les pastourelles d'oïl et d'oc aussi à l'intérieur de la même pièce (ALLEGRETTI 2000, 256-57), mais nous ne trouvons réunies *-etta/-ella* que dans la réponse parodique de Lapo à *In un boschetto*. En revanche, seule la rime en *-ella* est employée par Bernardo da Bologna, qui imagine une 'foresella' amie de Cavalcanti, mais les deux suffixes figurent

ensemble au v. 1 de la pièce, ce qui confirme la convenance au contexte :

Guido, quando dicesti pasturella,
vorre' ch'avessi dett'un bel pastore :
ché si conven, ad om che vogli onore,
contar, se pò, verace sua novella. 4

Tuttor verghett'avea piacente e bella :
per tanto lo tu' dir non ha falloire,
ch'i non conosco re né 'mperadore
che non l'avesse agiat'a camerella. 8

Ma dicem'un, che fu tec'al boschetto
il giorno che sì pasturav'agnelli,
che non s'avide se non d'un valletto 11

che cavalcava ed era biondetto
ed avea li suo' panni corterelli.
Però rasetta, se vuo', tuo motetto. 14

Lapo Farinata degli Uberti a Guido Cavalcanti
(éd. DE ROBERTIS, XLVI)

*[Guido, quand tu dis pastourelle
il vaudrait mieux dire beau pastoureau :
car il te convient, pour qui se respecte,
de dire, le pouvant, la vérité des faits.*

*Il avait aussi une houlette plaisante et belle :
tes dires ne sont donc pas faux,
et je ne connais ni roi ni empereur
qui dans sa chambre ne l'aurait mis.*

*Mais un tel me dit, venu avec toi au bosquet,
le jour où il menait ses agneaux,
qu'il n'aperçut qu'un écuyer,*

*qui tout blondinet chevauchait
et était vêtu bien court.*

Or donc, corrige, si tu le veux, ton texte.
(BEC 1993, p. 175)]

A quella amorosetta foresella
 passò sì 'l core la vostra salute
 che sfigurò di sue belle parute :
 dond'i' l'adomanda' : « Perché, Pinella ? 4

Udistù mai di quel Guido novella ? »
 « Sì feci, ta' ch'appena l'ho credute,
 che s'allegaron le mortai ferute
 d'amor e di su' fermamento stella 8

con pura luce che spande soave.
 Ma dimmi, amico, se te piace : come
 La conoscenza di me da te l'ave ? 11

Sì tosto com'i' 'l vidi seppe 'l nome !
 Ben è, così con' si dice, la chiave.
 A lui ne mandì trentamila some ». 14

Bernardo da Bologna a Guido Cavalcanti
 (éd. DE ROBERTIS, XLIV)

*[De cette amoureuse pastourelle
 votre salut perça tant le cœur
 qu'elle perdit ses belles couleurs :
 Or lui demandai-je : « Pourquoi, Pinella ?*

*de Guido eus-tu jamais des nouvelles ? »
 « Si, fis-je, telles que j'eus peine à les croire,
 car furent alléguées ses mortelles blessures
 d'amour et de son firmament l'étoile,*

*qui resplendit d'une pure et douce lumière.
 Mais dis-moi, ami, s'il te plaît : comment
 de moi par toi eut-il connaissance ?*

*Aussitôt que je le vis, il sut mon nom !
 C'est bien là, à ce qu'on dit la clef.
 Envoie-lui donc mille saluts. »
 (BEC 1993, 165)].*

Guido, de son côté, n'utilise jamais les deux suffixes à la rime dans la même pièce. De même, si nous regardons Nicola Muscia, qui remet en question le voyage de Cavalcanti en Galice en se

référant à *Era in penser d'amor*, nous n'avons que des rimes en -
ello :

Ècci venuto Guido 'n Compostello
O ha' rrecato a vender canovacci ?
Ch'e' va com'oca, e càscali 'l mantello :
ben par che' ssia fattor de' Rusticacci. 4

È in bando di Firenze, od è rubello,
o dóttasi che 'l popol nol ne cacci ?
Ben par ch'e' sappia ' torni del camello,
ché' ss'è partito senza dicer : Vacci ! 8

Sa' Iacopo sdegnò quando l'udìo,
ed egli stesso si fece malato,
ma dice pur ch'e' non v'era botio. 11

E quando fu a' Nnimisi arrenato
Vendé ' cavalli, e no' lli diè per Dio,
e trassesì li sproni ed è albergato. 14

Nicola Muscia a Guido Cavalcanti
(éd. DE ROBERTIS, XXX)

*[Guido est-il allé jusqu'à Compostelle
ou bien a-t-il porté vendre les torchons ?
Il marche comme une oie et son manteau dégringole :
il semble bien être un commis des Rusticacci.*

*Est-il exilé de Florence, ou bien rebelle ?
Ou bien craint-il que le peuple ne le chasse ?
Il semble bien connaître les tours du chameau,
car il s'est éloigné sans dire « Bon voyage ! »*

*Saint Jacques s'indigna quand il l'ouït
et lui même se porta malade,
mais dit qu'il n'avait pas prononcé de vœu.*

*Et quand il s'arrêta à Nîmes,
il vendit ses cheveux, ne les donnant pas gratis,
ôta ses éperons et logea à l'auberge.
(BEC 1993, 122)].*

Nicola Muscia, tout comme Bernardo da Bologna, rejette la rime avec le suffixe *-etto* : ce phénomène est assez curieux, si l'on suppose que tous deux se réfèrent à *Era in penser d'amor* (peut-être pensaient-ils également à *Gli occhi di quella gentil foresetta*). De toute façon, le modèle 'sonore' nous rappelle toujours le choix rimique de *In un boschetto*, et Bernardo ne néglige pas l'emploi du suffixe *-etto*, lorsqu'il écrit en incipit « amorosetta foresella », montrant par là qu'il a appris la leçon de Cavalcanti¹⁸.

La séparation fonctionnelle des rimes en *-etto/a* et en *-ello/a* dans ces pièces révèle, à mon avis, la connaissance des modèles à la fois occitans et oïtans : Cavalcanti rejette la combinaison métrique la plus banale, et peut-être, du côté français, aussi stylistiquement popularisante (ç'aurait probablement été une solution *facilior* ou redondante)¹⁹. Pour sa part, Lapo surcharge le *sonetto* d'éléments caractérisant le modèle gallo-roman, même si Guido les avait négligés : il utilise les deux rimes, ajoute le gallicisme *valletto* et introduit le personnage du *pastore*, présent dans de nombreuses pastourelles oïtanes et pas inconnu du *corpus* occitan, quoique avec un rôle assez différent. Nous pourrions ajouter à la citation de Gui d'Ussel (FORMISANO 2001, 250, « L'autre jorn, cost'una via, / auzi cantar un pastor / una canson que dizia : / "Mort m'an semblan traidor !" »²⁰, cf. FRANCHI 2006a, VII, 1-4), celle de Cadenet (éd. FRANCHI 2006a, XII, 1-6) :

L'autrier, lonc un bosc fullos,
trobiei en ma via
un pastre mout angoissos
chantan, e dizia
sa chansos : « Amors,
ie-m clam dels lauzenjadors... ».²¹

On peut donc supposer que Lapo savait bien ce qu'il faisait, en utilisant, dans sa véritable 'cantiga de maldizer', les connotations topiques du genre, puisque la parodie nécessite évidemment la connaissance du modèle et des ses possibilités d'expression²².

Mais d'autres éléments nous invitent à penser que Guido était un aussi bon connaisseur de la production gallo-romane que son contemporain Brunetto Latini. Par exemple, à propos du topique 'trovai', on remarque que cette forme, véritable connecteur narratif dans le cadre de la rencontre, est abondamment attestée

par le *Tesoretto*, texte qui a sans doute fait le lien entre Florence et la culture française. Voici un passage où nous trouvons aussi le dieu de l'Amour (cf. *In un boschetto*, vv. 25-26, « e tanto vi sentio gioia e dolzore, / che 'l die d'amore – mi pareva vedere »), la question sous forme de prière (cf. *Ib.*, vv. 19-20, « Merzè le chiesi sol che di basciare / ed abbracciar... ») et le verbe *sappi* (*Ib.*, vv. 13-14, « Sacci, quando l'augel pia... ») :

così senza paura
 mi trassi più avanti,
 e **trovai** quattro fanti
 ch'andavan trabattendo.
 E io, ch'ognora atendo
 di saper veritate
 de le cose trovate,
pregai per cortesia
che sostasser la via
 per dirmi il conveniente
 de·luogo e de la gente.
 E l'un, ch'era più saggio,
 e d'onne cosa maggio,
 mi disse in breve detto:
 « **Sappi**, mastro Burnetto,
 che qui sta monsegnore
 ch'è capo e **dio d'amore**
 [...] »
 e 'n'una gran chaiera
 io **vidi** dritto stante
 ignudo un fresco fante,
 ch'avea l'arco e li strali
 e avea penne ed ali...

Brunetto Latini, *Tesoretto*, vv. 2226-2242, 2261-64
 (éd. CICCUTO 1985)

[Ainsi de toute peur quitte,
 j'allai toujours en avant
 et rencontrai quatre enfants
 qui marchaient très fort.
 Et moi attendant encore,
 pour connaître la vérité

*sur ce que je visitais,
 je les priai gentiment
 d'arrêter leur cheminement
 et de me dire leur sentiment
 sur ce lieu et sur ces gents.
 Et l'un qui fut plus sage
 et connaissait davantage,
 en bref vers moi tourné
 dit : « Sache, maître Brunet ,
 le seigneur de ce séjour
 est le chef et dieu d'Amour.
 [...]*
*Je vis debout se tenant
 tout nu un petit enfant
 qui avait l'arc et les flèches
 et plumes et ailes fraîches...*
 (MIĆEVIĆ 1999, 102-3)].

Nous savons que, dans la poésie italienne, *trovai* figure rarement à l'intérieur d'un contexte lyrique ; en voici un exemple chez Cielo d'Alcamo, *Rosa fresca aulentissima*, vv. 61-65 (éd. SPAMPINATO BERETTA 2008)

Cercat'aio Calabria, Toscana e Lombardia
 Puglia, Costantinopoli, Genoa, Pisa e Soria,
 Lamagna e Babilonia, e tuta Barberia :
 donna non ci **trovai** tanto cortese,
 per che sovrana di meve te prese.

*[J'ai cherché en Calabre, Toscane et Lombardie
 dans les Pouilles, à Constantinople, à Gênes, à Pise et en Syrie
 en Allemagne, à Babylone et dans toute la Barbarie ;
 et je n'ai point trouvé femme plus courtoise :
 et je t'ai prise comme déesse souveraine.
 (BEC 2001, 383)]*

Dans la *Vita Nova*, le jeune Dante choisit normalement *vidi* de préférence à *trovai*, mais, tout comme Cavalcanti, utilise *trovai* dans un contexte dialogué (notons aussi Amour en tant que personnage, avec prosopopée), qui renvoie sans doute à

l'ambiance des pastourelles : Dante Alighieri, VN IX 9-11, vv. 1-4, 9-12 (éd. DE ROBERTIS 1980)

Cavalcando l'**altr'ier** per un cammino,
pensoso de l'andar che mi sgradia,
trovai Amore in mezzo de la via
in abito leggièr di peregrino.

[...]

Quando mi vide mi chiamò per nome,
e **disse** : « Io vegno di lontana parte
ov'era lo tuo cor per mio volere ;
e recolo a servir novo piacere ».

*[Chevauchant hier par une route,
pensif à cause du voyage qui me déplaisait
je trouvai Amour au milieu du chemin
en léger habit de pèlerin.*

[...]

*Quand il me vit, par mon nom il m'appela
et dit : « Je viens de lointaines régions,
Où se trouvait ton cœur de par ma volonté
et je t'emmène servir une autre beauté ».*
(BEC 1996, (35)).

De même, Guido Cavalcanti, *Li mie' foll'occhi*, vv. 9-14 (éd. DE ROBERTIS 1986, V) :

Menârmi tosto, senza riposanza,
in una parte là 'v' i' **trovai** gente
che ciascun si doleva d' **Amor** forte.

Quando mi vider, tutti con pietanza
dissermi : « Fatto se' di tal servente,
che mai non déi sperar altro che morte ».

*[Promptement on me conduisit, sans le moindre retard
en un lieu où je trouvai des hommes
qui tous se plaignent ouvertement d'Amour.*

Quand ils me virent, tous avec pitié

*me dirent : « Tu es au service d'une telle dame
que tu ne dois plus espérer que la mort. »*
(BEC 1993, 53)].

Non sentio pace né riposo alquanto
poscia ch' **Amore** e madonna **trovai**,
lo qual mi **disse** : « Tu non camperai,
ché troppo è lo valor di costei forte ».
Idem, Io non pensava che lo cor giammai, vv. 5-8
(éd. DE ROBERTIS 1986, IX).

*[Je n'ai plus éprouvé ni paix ni le moindre repos,
depuis que j'ai rencontré ma dame et Amour.
Il me dit : « Tu ne pourras survivre,
Car trop grande est la puissance d'icelle. »*
(BEC 1993, 61)].

Era in penser d'amor quand' i' **trovai**
due foresette nove.
L'una cantava : « E' piove
gioco d'amore in noi ».
Idem, Era in penser, vv. 1-4
(éd. DE ROBERTIS 1986, XXX).

*[J'étais en pensée d'amour, quand je rencontrai
deux jeunes pastourelles.
L'une chantait : « Elle descend
en nous la joie d'amour ! »*
(BEC 1993, 117)].

Donc, depuis le début de la tradition lyrique italienne, le verbe connotatif de l'incipit des pastourelles figure aussi dans des contextes différents et Cavalcanti ne fait pas exception : *trovai* est génériquement utilisé pour signifier la rencontre et le dialogue, c'est-à-dire la narration d'un événement. En outre, nous notons que Dante, tout comme Guido, 'trova Amore' et il parle avec lui ; le verbe 'vedere' est aussi employé, même si c'est dans la direction inverse (c'est Amour qui voit le poète), et le dialogue est introduit par 'dire'.

Enfin, juste à titre d'exemple de la pénétration de ces clichés dans la poésie italienne, pour la présence de *trovai* avec la formule temporelle *l'altrier*, oblitérée par Cavalcanti, la *salutatio* et la partie dialoguée, nous rappelons aussi les *Memoriali bolognesi* :

Per Deo, vicine mie, or non credite
a quel che dice questa falsa rea.

L'altrier ch'eo la **trovai** fra le pariti,
et eo la **salutai en cortesia**,
assai **li disì** « donna, che faciti ? »
et ella me respose villania.

Oi bona gente, oditi et entenditi (1282, Mem. 47, Antonio
Guidonis de Argele), vv. 11-16 (éd. ORLANDO 1981).

[*Pour l'amour de Dieu, mes voisines, ne croyez pas
à ce que dit cette misérable.*

*L'autre jour je la trouvai parmi ses compagnes
et la saluai avec courtoisie.*

*Je lui dis assez : « Ma dame, que faites-vous ? »
et elle me répondit vilainement.]*

Les éléments les plus significatifs de la structure narrative des pastourelles, ou de pièces semblables, n'étaient donc pas inconnus en Italie : la formule du début, la représentation de la rencontre et le dialogue nous semblent profondément enracinés dans la structure du XIII^e siècle, même si, jusqu'à Guido, les poètes refusaient d'imiter ce genre. Sans doute le style popularisant des pastourelles d'oïl jouait un rôle important dans ce cadre, mais l'entreprise de Guido avait vraisemblablement tiré parti de l'expérience des troubadours et de leur entreprise d'« élever » stylistiquement ce genre.

L'un des thèmes les plus caractéristiques de la poésie des troubadours, quoique commun à la tradition courtoise, est le *topos* de l'ouverture printanière. Il s'agit de la recodification la plus remarquable dans le complexe mosaïque des sources de *In un boschetto*. Si, même parmi les pastourelles, en oc et en oïl, on peut repérer des exemples significatifs, l'originalité de Cavalcanti consiste à traiter un motif qui, pour ainsi dire, se dédoublerait au sein de

chacun des deux protagonistes : comme d'habitude, la bergère chante une chanson d'amour, mais avec la particularité que le *chantz dels auzels* l'invite à aimer, tout comme le déclarent trouvères et troubadours au début de leurs compositions. Elle se comporte presque comme une véritable *trobairitz* que pousse à l'amour la douceur du printemps, comme si elle était une sorte de double du poète. À son tour, celui-ci proclame qu'il est en harmonie avec la saison printanière en décrivant le *locus amoenus* où se déroule la rencontre (*In un boschetto*, vv. 23-26) ; même l'évident gallicisme « Or è stagione » (v. 17) suggère une double lecture : 'tempo', 'momento', mais aussi 'saison' (it. *stagione*, c'est-à-dire le printemps. Un exemple d'emploi avec le double sens pourrait se trouver dans cette chanson anonyme :

Quant a son vol a failli li oisiaus,
il monte en l'air, si s'en va essorer,
et en la fin revient il bien a chiaus
qui le seulent au loirre rappeler.
Se ma dame m'a fait desesperer,
je m' en sui teut, si ai souffert mez malz ;
mez **ore est bien saison** de recouvrer,
quar li temps vient que la rose est florie.

[Lorsque l'oiseau a échoué dans son vol, il s'élève dans le ciel et se lâche dans l'air, et enfin il revient dans les mains de ceux qui le gardent ligoté. Si madame m'a désespéré, j'ai souffert en silence ; mais il est maintenant temps de revenir, parce que c'est le temps où la rose a fleuri].

C'est en mai au mois d'esté que florist flor
que trestous cil oiselet sont de nouvel ator.
Dou douz chant des oiselons li cuers m'esprent ;
li rosignor mi semont que j'aime loiaument.
En cel lieu je m'endormi ; mult tres simplement
une pucelete i vint, mult cortoisement.

RS 265.298, vv. 1-6 (éd. TISCHLER 1997)

[En mai, au cours de l'été, les fleurs fleurissent, et tous les oiseaux volent à nouveau autour. Le cœur est ému par le doux chant des oiseaux ; le rossignol m'enseigne à aimer loyalement. Dans ce lieu je me suis endormi ; une jeune fille est arrivée tranquillement, très doucement.]

Le stratagème du chant de l'oiseau n'est donc qu'une simple transposition du poète à la 'pastora-trobairitz', élevée au rôle de deutéragoniste de *In un boschetto*.

Si l'incipit de la pastourelle nous montre l'emploi de figures bien connues dans la tradition italienne à travers l'École sicilienne, le deuxième vers nous conduit expressément vers le langage du *Stilnovo*, en hommage à Guido Guinizzelli (éd. CONTINI 1960) :

Vedut' ho la lucente **stella** diana,
ch'apare anzi che 'l giorno rend' albore,
c'ha preso forma di figura umana...
Guido Guinizzelli, *Vedut'ho*, vv. 1-3.

*[J'ai vu la resplendissante étoile du matin
qui apparaît avant que le jour ne rende sa blancheur
et qui a pris forme humaine.]*

Io voglio del ver la mia donna laudare
ed asembrarli la rosa e lo giglio :
più che **stella** diana splende e pare,
e ciò ch'è lassù bello a lei somiglio...
Idem, *Io voglio del ver*, vv. 1-4.

*[Je veux vraiment louer ma dame
et la comparer à la rose et à la fleur de lys.
Elle resplendit plus claire que l'étoile du matin
et je l'assimile à ce qu'il y a de plus beau là-haut].*

Depuis Contini, on entend « la stella » au sens pluriel de *le stelle* ; mais, en considérant la capacité mimétique de Cavalcanti, on ne saurait éviter de se poser la question : ne s'agirait-il pas encore de la « stella diana » (avec article défini, tout comme *la lucente stella diana*), autrement dite *stella matutina*, Vénus ou Lucifer ? Dans ce cas, il vaudrait mieux penser à *la stella* par

antonomase : Vénus, mère du dieu Amour et symbole de la beauté de la pastourelle qu'on va célébrer peu après, dans la classique *descriptio puellae* (*In un boschetto*, vv. 3-8)⁶⁰. Il ne fait aucun doute que le couple Vénus (*stella matutina*) – Amour est topique ; il est même mentionné dans le *Convivio* en relation avec l'apparition de la « gentile donna ... accompagnata d'Amore » :

Cominciando adunque, dico che **la stella di Venere** due fiata rivolta era in quello suo cerchio che la fa parere serotina e mattutina secondo diversi tempi, apresso lo trapassamento di quella Beatrice beata [...] quando **quella gentile donna**, di cui feci menzione nella fine della Vita Nova, **parve primamente, accompagnata d'Amore, alli occhi miei** e prese luogo alcuno ne la mia mente.

Dante Alighieri, *Conv.* II, II 1-2 (éd. VASOLI-DE ROBERTIS 1995)

[Commençant donc, je dis que l'étoile de Vénus était revenue deux fois au cercle qui selon divers temps la fais apparaître vespérale et matinale, après le trépas de la bienheureuse Béatrice [...] quand cette gente dame, dont je fais mention à la fin de la Vie Nouvelle, apparut pour la première fois à mes yeux accompagnée d'Amour et prit quelque place en mon esprit.
(Bec 1996, 2015-6)].

La relation entre la pastourelle et *Vedu'ho* est visible aussi en raison d'autres éléments : le parallélisme du vers 6, « occhi lucenti, gai e pien d'amore », avec « Occhi pien d'amore » (*In un boschetto*, v. 4) est particulièrement significatif⁶¹.

Il n'est peut-être pas sans importance que Bernardo da Bologna, dans son sonnet adressé à Guido, ait utilisé encore une fois le mot *stella* (et à cela également à la rime avec *foresella*) :

A quella amorosetta foresella
passò sì 'l core la vostra salute
che sfigurò di sue belle parute :
dond'ì l'adomanda' : « Perché, Pinella ? 4
Udistù mai di quel Guido novella ? »
« Sì feci, ta' ch'appena l'ho credute,
che s'allegaron le mortai ferute

d'amor e di su' fermamento stella 8

con pura luce che spande soave.

Bernardo da Bologna a Guido Cavalcanti
(éd. DE ROBERTIS 1986, XLIV.)

*[De cette amoureuse pastourelle
votre salut perça tant le cœur
qu'elle perdit ses belles couleurs :
« Or lui demandai-je : « Pourquoi, Pinella ?*

*de Guido eus-tu jamais des nouvelles ? »
« Si, fis-je, telles que j'eus peine à les croire,
car furent alléguées ses mortelles blessures
d'amour et de son firmament l'étoile,*

qui resplendit d'une pure et douce lumière.
(Bec 1993, 165)].

Au début de ce sonnet, nous notons aussi un « saluto d'amore » (DE ROBERTIS 1986, 170, note au vers 2), à confronter avec « D'amor la salutai imantenente » (*In un boschetto*, v. 9). Le motif du *salut* est suffisamment répandu dans les pastourelles gallo-romanes pour ne pas en donner de nouveau des exemples. Nous nous bornons à observer que, dans le syntagme *d'amor la salutai*, *d'amor* représente une locution adverbiale dont le sens est 'amorosamente'. Cette formule trouve son pendant dans la dénomination en oïl (e probablement plus tard en oc) du genre du *salut d'amour* et à l'épistolographie amoureuse médiolatine : un contexte donc encore non-lyrique et stylistiquement peu élevé. Mais dans ce cas, pour le thème du *salut*, le *Roman de la Rose* (préférable ici au *Fiore*) a vraisemblablement fait le lien entre les cultures gallo-romane et italienne. Le *Roman de la Rose* pourrait être une longue pastourelle (Formisano), puisque le *topos* du *salut* y est décliné plus qu'ailleurs, recommandé dès le début en tant que règle fondamentale du 'Galateo' de l'amour. Voyons par exemple ce passage, qui rappelle aussi « per man mi prese... menommi sott'una freschetta foglia » (*In un boschetto*, vv. 21-23) :

Bel-Acueil au commencement

Me salua moult doucement

[...]

Il m'a lores par la main pris

Pour mener dedans le porpris...

Roman de la rose, vv. 3465-66 et vv. 3472-73

(éd. LANGLOIS 1914-24)

[Bel-Accueil d'abord me salua très doucement [...]. Il m'a ensuite pris par la main et m'a conduit dans le jardin...]

Le syntagme 'saluer + de' se trouve aussi dans le contexte des pastourelles françaises, sous la forme: 'saluer de Deu' :

Vers li vois mon sentier,

n'i faiz pluz de sejour.

De Deu le creator

le saluai premier;

plus douz al acointier

le trovai d'un pastor.

Et dit: - e a, e o, or a é,

bien m'ont Amours desfié.

Fragment, vv. 43-50 (TISCHLER 1997).

[Je m'en vais par ce sentier, je n'attends plus. D'abord je l'ai saluée au nom de Dieu ; elle a été d'approche plus facile qu'un berger. Et elle a dit: "e a, e o, or a é, Amour m'a déçue"].

Hautement la saluai

de Dieu le filz Marie.

El respondi sanz delai :

- Jhesus vous beneïe !! –

Mult doucement li priaï

qu'el devenist m'amie.

Anonyme, *Je chevaucioie l'autrier*, vv. 11-16

(PETERSEN-DYGGVE 1938, 42).

[Je la salue avec politesse au nom de Dieu, fils de Marie. Elle a répondu sans délai : "Jésus vous bénisse!". Je lui ai demandé très gentiment d'être mon amie].

Cavalcanti nous propose ici une formule qu'il faut considérer comme un véritable gallicisme¹⁶² : « D'amor la salutai » est à entendre 'je lui donnai mon *salut* au nom de Dieu'¹⁶³.

Ainsi donc, la pastourelle de Cavalcanti est un exercice de style, où la parodie joue un rôle important dans un genre peu apprécié des italiens qui le considéraient évidemment comme popularisant, comme en ancien français. Ce n'est pas un hasard si les contemporains du poète condamnent à travers une parodie sans limites la proposition expérimentale de Cavalcanti. Toutefois, ils n'avaient pas saisi tous les niveaux de la subtile et savante parodie cavalcantienne : à travers le modèle de la pastourelle, il remettait également en question le *topos* le plus fréquent de la lyrique gallo-romane : l'exorde printanier. Le genre éponyme lui-même n'échappait pas pour autant à des critiques évidentes : l'image de la bergère flotte entre élégance raffinée et allusions obscènes, élevée par le style soigné du poème et également à travers l'analogie établie entre son chant et la voix d'une *trobairitz*, sorte de double de Guido. En outre, si Cavalcanti connaît bien le cadre de la rencontre, il ne veut pas se soumettre entièrement à ses règles : la formule temporelle typique est évitée, même si la *stella matutina*, si l'on accepte cette hypothèse, pourrait nous suggérer le matin ou le crépuscule. Certains des contemporains de Cavalcanti, surtout Lapo Farinata degli Uberti, nous semblent parfois partager plus consciemment le patrimoine des sources que Guido maîtrise à son gré, en mêlant la tradition lyrique occitane et oïtane avec la langue poétique italienne. Ces recherches nous montrent que, sans aucun doute, la production des troubadours, des trouvères et la littérature gallo-romane dans son ensemble, était plus connue qu'on ne le croit dans l'Italie de la seconde moitié du XIII^e siècle.

Beatrice Fedi

Université de Pescara

NOTES

¹⁴³ La nouvelle édition avec commentaire par Letterio Cassata (CASSATA 1993, *editio minor* CASSATA 1995) et la prolifération des colloques à l'occasion du septième centenaire de la mort de Cavalcanti ont sans doute contribué à raviver l'attention des spécialistes. Le commentaire le plus récent, par Domenico Rea e Giorgio Inglese (REA-INGLESE 2011), remonte à 2011.

¹⁴⁴ « Della modernità di Cavalcanti mi pare d'essere convinto da tempo. [...] Sul piano dell'intertestualità Cavalcanti compie degli assaggi eccezionali: mica guarda a un fine, come Dante, che si preoccupa di un mondo migliore, di un aldilà migliore, come disse Contini. A Cavalcanti preme andare al fondo delle cose, saggiare fin dove si può arrivare, poeta delle soluzioni estreme » (DE ROBERTIS 2001b, 324-25): *De la modernité de Cavalcanti je crois bien avoir toujours été convaincu depuis longtemps [...]. Sur le plan intertextuel, Cavalcanti nous propose des expérimentations d'exception: il ne vise guère un but, comme Dante, qui se soucie d'un monde meilleur, même sur la terre, comme disait Contini. Cavalcanti est pressé d'aller jusqu'au fond des choses, de tester jusqu'où on peut aller: c'est un poète des solutions extrêmes.*

¹⁴⁵ « [...] la forte presa e incisione del testo biblico, di contro all'accertamento di una condizione angosciosa e disperante, non indicherà qualcosa d'altro, e di più, che un gioco d'effetti poetici? [...] O diciamo che il partecipare, sia pur passivamente, disincantatamente, di un particolare fervore di convinzione e di contrapposizione, l'aver respirato quell'aria, può aver favorito e indotto un più intenso e libero accostamento alla pagina sacra. Aggiungerei che tutto il discorso e la rappresentazione poetica di Cavalcanti indicano un rifiuto delle convenzioni (anche di linguaggio), il non essersi cucito addosso una maschera, la rinuncia proprio alla parte del poeta » (DE ROBERTIS 2003, 25): *La puissante emprise et le caractère incisif du texte biblique, par opposition à la prise de conscience d'un état angoissant et désespérant, n'indiquera-t-elle pas quelque chose de différent, et de plus complexe, qu'un simple jeu d'effets poétiques? [...] Ou alors nous disons que la participation, bien que passive et désenchantée, à la ferveur religieuse et à son opposition, le fait d'avoir ressenti cette ambiance, a pu même indirectement faciliter et induire une approche plus intense et plus libre de la page sacrée. Je rajouterais que tout le discours et la représentation poétique de Cavalcanti montrent un refus des conventions (également langagières): le fait de ne pas avoir porté de masque, le renoncement au rôle de poète. Pour compléter on peut citer aussi Roberto Rea: « L'impressione è proprio questa: di una rigenerazione di linguaggio nel profondo, che alla superficie affiora solo come emozione e suggestione e trasognamento: tant'è che si deve cercare ben addentro e a lungo per far emergere questa insospettata matrice culturale » (REA 2008, 52): *L'impression est exactement celle-ci: celle d'une régénération en profondeur du langage, qui ne monte à la surface que comme émotion,**

suggestion et rêverie, si bien qu'il faut la creuser longuement pour faire ressortir cette matrice culturelle insoupçonnée.

¹⁴⁶ Voir aussi la réponse de Guido à ce dernier, *Ciascuna fresca e dolce fontanella* (éd. DE ROBERTIS 1986, XLIV^b).

¹⁴⁷ Je pense bien sûr à la représentation de Lia et Matelda dans *Purg.* XXVIII, vv. 40-41 (« una donna soletta che si gia / e cantando e scegliendo fior da fiore » : *une femme qui toute seule s'en allait chantant et choisissant ses fleurs une à une*) et XXIX, v. 1 (« Cantando come donna innamorata » : *ainsi que chante une femme amoureuse*), à côté de *In un boschetto* v. 7 (« cantava come fosse 'namorata ») et 12 (« che sola sola per lo bosco gia »). Pour d'autres références cf. aussi *supra* FORMISANO 2001, note 4.

¹⁴⁸ « L'arguta interpretazione in chiave gay della pastorella (Cassata) da parte di Lapo Farinata degli Uberti dimostra [...] che a Firenze l'apertura al mondo poetico d'oltralpe operata da Guido non doveva apparire del tutto nuova ; quanto meno, che c'erano tutti i presupposti per entrare nel gioco » (FORMISANO 2001, 260) : *La subtile interprétation en mode gay de la pastourelle (Cassata) de la part de Lapo Farinata degli Uberti démontre [...] qu'à Florence l'ouverture au monde poétique transalpin effectuée par Guido ne devait pas sembler nouvelle du tout : pour le moins, tous les présumposés pour entrer dans le jeu étaient présents.*

¹⁴⁹ Cf. FORMISANO 2002, 262 : « Che Cavalcanti, di ritorno a Firenze, abbia recato con sé un codicetto di pastorelle francesi, è certo un'ipotesi tentante, ma nel senso preciso di un recupero di cose già note che la cultura stilnovista aveva rischiato di perdere per sempre e che la diffusione della *Rose* aveva rimesso in circolazione » : *l'hypothèse que Cavalcanti, en rentrant à Florence, aurait rapporté un petit manuscrit de pastourelles françaises est assurément tentante mais dans le sens précis d'une récupération d'éléments déjà connus que le Stilnovo avait failli perdre à jamais et que la diffusion du Roman de la Rose avait remis en circulation.*

¹⁵⁰ Cf. REA 2007, 50-51, à propos des rapports avec les troubadours : « Mi sembra insomma che ci siano tutti i presupposti per aprire un discorso su Cavalcanti e trovatori. È vero che molti contatti non sono affatto facili da riconoscere, per il loro apparente carattere di topicità o perché assimilati, o meglio dissimulati, in un rinnovato contesto semantico-lessicale » : *il me semble que toutes les conditions sont réunies pour ouvrir enfin un discours sur Cavalcanti et les troubadours. Il est vrai qu'un grand nombre de contacts ne sont guères faciles à reconnaître, à cause de leur caractère apparemment topique ou parce qu'ils ont été assimilés, ou mieux encore dissimulés, dans un nouveau contexte lexico-sémantique ; voir également les considérations de PICONE 1979, 73-97.*

¹⁵¹ À l'exception, peut-être, du « sonetto rimatetto » *Gianni quel Guido salute* (GIUNTA 2002 et 2005).

¹⁵² Cf. aussi PICONE 1979, 75 : « Il genere-canso produce monogeneticamente il genere-pastorella, e insieme vogliono rappresentare la totalità del fatto erotico ; mentre l'una affabula la fiducia nei confronti del potere nobilitante della *fin'amor*, l'altra discute la possibilità di soluzioni alternative » : *le genre "canso"*

produit par monogénèse le genre "pastourelle" : ensemble, ils veulent représenter la totalité du parcours érotique ; tandis que l'une se livre à une affabulation au sujet de la confiance dans le pouvoir ennoblissant de la fin'amor, l'autre discute de la possibilité de solutions alternatives.

¹⁵³ REA-INGLESE 2011, 242 : « [la pastorella], esperimento senza precedenti in ambito italiano, basta da solo ad attestare la familiarità di Guido con la tradizione d'oltralpe » : la pastourelle, expérience sans précédents dans le domaine italien, suffit à elle seule à attester la familiarité de Guido avec la tradition transalpine.

¹⁵⁴ Donc, le « bouquin » de pastourelles, souvenir de voyage (RONCAGLIA 1993, 24) aurait été un recueil de pièces en langue d'oïl. CIOCIOLA 1985 n'est pas du même avis. Si les données sur la tradition provençale en Italie ne nous aident pas à établir les limites de la diffusion des *pastorelas*, Gilda Caiti-Russo signale la présence d'un pastourelle occitane à la cour des Malaspina, l'anonyme *Quant eu escavalcai l'autr'an* (CAITI RUSSO 2005, IX), où nous trouvons aussi la rime -eta (roseta : umbreta : soleta).

¹⁵⁵ La 'pargoletta' de Dante mériterait un discours à part (*I' mi son pargoletta bella e nova, Perché-tti vedi giovinetta e bella, Chi guarderà mai senza paura*, éd. DE ROBERTIS 2002, 22, 3 et 24, cf. le commentaire de DE ROBERTIS 2005), compliqué aussi par le problème de la chronologie des pièces : on se borne ici à signaler l'utilisation des suffixes -ella et -etta à la rime (« pargoletta bella », *I' mi son un*, v. 1, « bella pargoletta », *une belle jeune fille, Chi guarderà*, v. 2) dans le contexte d'un amour 'courtois', attesté aussi par le reproche de Beatrice à Dante (*Purg. XXXI*, vv. 58-60), « Non ti dovea gravar le penne in giuso, / ad aspettar più colpo, o pargoletta / o altra novità con sì breve uso » (*Tu n'aurais pas dû fléchir tes ailes, attendant un coup plus dur, fillette, ou autre nouveauté de bref usage*).

¹⁵⁶ Le suffixe rappelle aussi « sonetto / rimatetto » de *Gianni quel Guido salute*, vv. 3-4 (éd. DE ROBERTIS 1986, XLIIIb). Il s'agit, de toute façon, de « diminutivo tipicamente cavalcantiano » (DE ROBERTIS 1986, 168, note au v. 4).

¹⁵⁷ *L'autre jour près d'un chemin, j'ai entendu un berger chanter une chanson qui disait : « Les apparencess traïtresses m'ont tué ! ».*

¹⁵⁸ *L'autre jour, dans un bois feuillu, je trouvai sur mon chemin un berger très triste qui chantait, et sa chanson disait : « Amour, je me plains des traïtres... ».*

¹⁵⁹ De plus, il est le premier, dans la tradition italienne, à utiliser les deux suffixes en fonction comique (cf. ANTONELLI 1984, SOLIMENA 1980 et SOLIMENA 2000).

¹⁶⁰ Faudrait-il penser aussi à *Maria Stella maris*, image de l'aurore ? Bien sûr, la culture biblique de Cavalcanti et ses qualités de *philosopus naturalis* le rendaient capable de mêler symboles religieux et païens, mais la mariologie paraît tout à fait étrangère au langage de Cavalcanti. Il est vrai que Vénus et le dieu Amour sont aussi des personnages qui peuvent rappeler le *Roman de la Rose*, mais, peut-être, en forçant la polysémie, on arriverait jusqu'à l'*Apocalypse* évoquée par Guinizzelli, où l'étoile est l'image du Christ : *Apocalypse*, 22,16 : « Ego Iesus misi angelum meum testificari vobis haec in ecclesiis, ego sum radix et

genus David stella splendida et matutina » : *Moi, Jésus, j'ai envoyé mon ange pour publier ces révélations concernant les églises ; je suis le rejeton du lignage de David, l'étoile radieuse du matin.*

¹⁶¹ LEONARDI 2004, 220 ; cf. aussi *ib.*, citation en note : « E si accluda anche Guinizzelli, *Dolente, lasso, già mai no m'asecuro* v. 12, « *ciò furo li belli occhi pien d'amore* » (trad. il faut également inclure de Guinizzelli, "*Douloureux, hélas, je ne suis jamais sûr*", v. 12, "*Les beaux yeux pleins d'amour*").

¹⁶² Ajoutons aussi que la signification de *d'amor la salutai* (v. 9) n'est pas à rapprocher de *d'amorosa voglia* (v. 21), qu'on doit comprendre : avec plaisir, très volontiers ; des expressions telles que *lavorare di buona voglia* (travailler volontiers), ou *fare qualcosa di mala voglia* (faire quelque chose à contrecœur) sont à entendre comme des locutions adverbiales, avec « di » qui introduit la modalité selon laquelle on fait quelque chose.

¹⁶³ Peut-être un écho chez Dante, *VN* I 3 (éd. DE ROBERTIS 1980) : « A ciascun'alma presa, e gentil core, / nel cui cospetto ven lo dir presente, / in ciò che mi rescrivan suo parvente / salute in lor signor, cioè Amore » (je remercie Marco Grimaldi pour sa suggestion) : « À chaque âme éprise et noble cœur aux yeux de qui parvient le présent propos, afin qu'en retour leur avis ils m'écrivent, salut en mon seigneur, qui est Amour ». Pour d'autres renvois, cf. FORMISANO 2001, pp. 255-56.

Bibliographie

Éditions de troubadours

CAITI-RUSSO 2005 = G. Caiti Russo, *Les troubadours et la cour des Malaspina*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée.

FRANCHI 2006a = *Pastorelle occitane*, a cura di C. Franchi, Alessandria, Edizioni Dell'Orso.

Éditions d'autres textes médiévaux

CASSATA 1993 = Guido Cavalcanti, *Rime*, edizione critica, commento, concordanze a cura di L. Cassata, Roma, De Rubeis.

CASSATA 1995 = Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di L. Cassata, Roma, Donzelli (1998).

CONTINI 1960 = *Poeti del Duecento*, a cura di Gianfranco Contini, Milano-Napoli, Ricciardi.

DE ROBERTIS 1986 = Guido Cavalcanti, *Rime, con le rime di Jacopo Cavalcanti*, a cura di D. De Robertis, Torino, Einaudi.

DE ROBERTIS 1980 = Dante Alighieri, *Vita Nova*, Milano-Napoli, Ricciardi.

DE ROBERTIS - VASOLI 1995 = Dante Alighieri, [*Il Convivio*](#), a cura di C. Vasoli e D. De Robertis, Milano, Mondadori-Ricciardi.

DE ROBERTIS 2002 = Dante Alighieri, *Rime*, a cura di D. De Robertis, Firenze, Le Lettere.

DE ROBERTIS 2005 = Dante Alighieri, *Rime*, edizione commentata a cura di D. De Robertis, Firenze, Edizioni del Galluzzo.

JEANROY-LÅNGFORS 1915-17 = A. JEANROY - A. LÅNGFORS, *Chansons inédites tirées du ms. fr. 1591 de la Bibl. Nat.*, « Romania », XLIV, pp. 454-510.

LANGLOIS 1914-24 = *Le Roman de la rose par Guillaume de Lorris et Jean de Meun*, publié d'après les manuscrits par E. Langlois, Paris, Didot.

PETERSEN DYGGVE 1938 = H. Petersen Dyggve, *Moniot d'Arras et Moniot de Paris, trouvères du XIII^e siècle: édition des chansons et étude historique*, Helsinki, Imprimerie de la Société de Littérature Finnoise.

REA - INGLESE 2011 = Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di R. Rea e G. Inglese, Roma, Carocci.

RS = G. Raynauds *Bibliographie des altfranzösischen Liedes, neu bearbeitet und ergänzt von Hans Spanke*, Leiden, Brill, 1955.

SPAMPINATO BERETTA 2008 = M. Spampinato Beretta, *Cielo d'Alcamo*, dans *I poeti della Scuola siciliana*, Milano, Mondadori, II, pp. 513-56.

TISCHLER 1997 = H. Tischler, *Trouvère Lyrics with Melodies: Complete Comparative Edition*, Corpus mensurabilis musicae 107, American Institute of Musicology, Neuhausen, Hänssler Verlag.

Traductions en français de textes italiens

BEC Christian, *Guido Cavalcanti. Rimes*. Présentation, traduction et notes, la Salamandre, Imprimerie nationale, Paris 1993.

BEC Christian et alii, *Dante. Œuvres complètes*, traduction nouvelle et corrigée, Paris, La Pochothèque 1996.

BEC Pierre, *La joute poétique*, Paris, Les Belles lettres 2001.

MIĆEVIĆ Kolja, *Brunetto Latini Le Petit Trésor*. Une fantaisie médiévale, L'Arbre Ut, Paris 1999.

Études

ALLEGRETTI 2000 = P. Allegretti, *La pastorella e le foresette di Guido Cavalcanti*, in *Carmina semper et citharae cordi. Études de philologie et de métrique offertes à Aldo Menichetti*, a cura di M.-C. Gérard Zai, P. Gresti, S. Perrin, Ph. Vernay, M. Zenari, Genève, Slatkine, 2000, pp. 246-359.

ANTONELLI 1984 = R. Antonelli, *Repertorio metrico della Scuola poetica siciliana*, Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani.

CEPRAGA 2000 = D. O. Cepraga, *Sistema dei generi lirici e dinamiche compilative: la posizione della pastorella nei canzonieri occitani*, « Critica del testo » III/3, pp. 827-870.

CEPRAGA 2004 = D. O. Cepraga, *La metrica della pastorella: precisazioni su "In un boschetto" di Guido Cavalcanti e la tradizione oitanica*, in *Metrica e poesia*, a cura di A. Daniele, Padova, Esedra, 2004, pp. 13-28.

CIOCIOLA 1985 = C. Ciociola, *Reliquie di un'antica pastorella anglo-normanna in un "bastardello" toscano del Quattrocento*, « Studi Medievali », III s., 26, pp. 721-80.

DE ROBERTIS 2003 = *Un altro Cavalcant ?*, dans *Guido Cavalcanti tra i suoi lettori*, a cura di M. L. Ardizzone, Firenze, Edizioni Cadmo, pp. 13-25.

DE ROBERTIS 2001a = *Dante e la Bibbia*, in *Dal primo all'ultimo Dante*, Firenze, Le Lettere pp. 31-39.

DE ROBERTIS 2001b = *Tavola rotonda del Convegno Alle origini dell'lo lirico. Cavalcanti o dell'interiorità*, « Critica del Testo », IV / 1, pp. 324-5.

FORMISANO 2001 = L. Formisano, *Cavalcanti e la pastorella*, dans *Alle origini dell'lo lirico. Cavalcanti o dell'interiorità*, « Critica del Testo », IV / 1, pp. 245-262.

FRANCHI 2006b = C. Franchi, *Trobei pastora. Studio sulle pastorelle occitane*, Alessandria, edizioni dell'Orso.

GORNI 2009 = Guglielmo Gorni, *Le scelte metriche di Guido Cavalcanti*, dans *Guido Cavalcanti, Dante e il suo "primo amico"*, Roma, Aracne, 2009, pp. 47-62 [réimpression de *Guido Cavalcanti laico e le origini della poesia europea nel 7° centenario della morte. Poesia, filosofia, scienza e ricezione. Atti del Convegno internazionale. Barcellona, 16-29 ottobre 2001*, a cura di R. Arques, Alessandria, edizione dell'Orso, 2003, pp. 273-88].

GIUNTA 2002 = Claudio Giunta, *Sul 'mottetto' di Guido Cavalcanti*, in *Id., Codici. Saggi sulla poesia del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, pp. 207-237.

GIUNTA 2005 = Claudio Giunta, *Ancora sul 'mottetto' di Guido Cavalcanti*, « Stilistica e metrica italiana », 5, pp. 311-27.

LEONARDI 2004 = L. Leonardi, *Guinizzelli e Cavalcanti*, dans *Da Guido Guinizzelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento*, Atti del Convegno di studi Padova-Monselice, 10-12 maggio 2002, a cura di F. Brugnolo e G. Peron, Padova, Il Poligrafo, pp. 207-226.

ORLANDO 1981 = S. Orlando, [*Rime dei memoriali bolognesi, 1279-1300*](#), Torino, Einaudi.

PAGNOTTA 1995 = L. Pagnotta, *Repertorio metrico della ballata italiana : secoli XIII e XIV*, Milano-Napoli, Ricciardi.

PICONE 1979 = M. Picone, « Vita Nuova » e tradizione romanza, Padova, Liviana editrice.

REA 2007 = R. Rea, *Stilnovismo cavalcantiano e tradizione cortese*, Roma, Bagatto.

REA 2008 = R. Rea, *La mimesi del linguaggio biblico*, in Id. *Cavalcanti poeta. Uno studio sul lessico lirico*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, pp. 138-68.

RONCAGLIA 1993 = A. Roncaglia, *Ecci venuto Guido 'n Compostello ? (Cavalcanti e la Galizia)*, dans *O cantar dos Trobadores*, Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 11-29.

SOLIMENA 1980 = *Repertorio metrico dello Stilnovo*, Roma, Società filologica romana.

SOLIMENA 2000 = *Repertorio metrico dei poeti siculo-toscani*, Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani.

SPETIA 2001 = L. Spetia, *Il "corpus" delle pastorelle francesi: una questione ancora aperta*, dans *Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, Bruxelles, De Boeck Université, pp. 475-486.